重读北齐娄叡墓壁画

郑　岩
(北京大学 艺术学院, 北京 100871)

摘　要: 山西太原北齐娄叡墓壁画既是从北魏平城时代开始建立的一套新图像系统发展的结果,又是一组富有艺术个性的作品,对于探索美术考古研究与传统绘画史写作相融合的可能性与具体方法,有着重要价值。从其墓道特殊的结构可推定壁画的施工方法,建立起名家画稿与壁画之间的联系;从壁画风格还可窥见这一时期绘画“感神通灵”观念在艺术实践中的具体表现,进一步观察与理解佛教对中国中古艺术的影响。

关键词: 娄叡墓;北齐墓葬壁画;杨子华;壁画画稿;术画

中图分类号:J 18　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2023)05-0062-11

尽管近几十年来不断有北齐壁画墓出土,但 1979 年至 1981 年发掘的山西太原王郭村武平元年(570)娄叡墓中的壁画,仍是目前所见同时期绘画水准最高的一例(图 1)①。已有的美术史研究成果涉及壁画主题和形式两个方面。在前一方面,发掘者认为壁画由表现墓主“生前的戎马生涯和豪华生活”与“反映墓主人死后升天、回归西方极乐世界虚幻境界的情景”两部分,“组成了古代神话传说与儒道释三教合流的天人一体的壁画体系”②。在后一方面,研究者多从绘画风格推考壁画作者,认为壁画是北齐宫廷画家杨子华手笔,或代表杨氏一派的画风,其中金维诺以波士顿美术馆藏《北齐校书图》卷与壁画比较,最富启发性③。

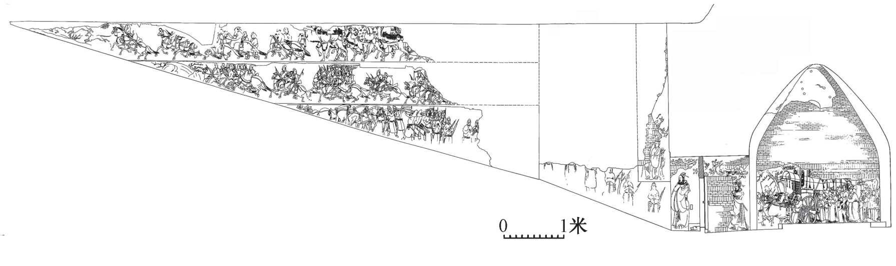

图 1　太原北齐娄叡墓剖面图

本文试图重拾旧话题,讨论娄叡墓壁画在中国美术史上的意义。这项研究立足于三个基本认识:第一,一座墓葬中的壁画,既是制度、传统和习俗的呈现和演习,又是艺术家为安葬一位逝者而进行的特定创作,因此需要从普遍性和特殊性两个角度来考察;第二,我们既要全面把握考古材料,结合墓葬结构和

收稿日期:2023-05-09

作者简介:郑岩,男,山东安丘人,北京大学艺术学院教授。

① 山西省考古研究所、太原市文物管理委员会:《太原市北齐娄叡墓发掘简报》,《文物》1983 年第 10 期,第 1—23 页;山西省考古研究所、太原市文物考古研究所:《北齐东安王娄睿墓》,北京:文物出版社 2006 年版。

② 山西省考古研究所、太原市文物考古研究所:《北齐东安王娄睿墓》,第 14 页。

③ 宿白:《太原北齐娄叡墓参观记》,《文物》1983 年第 10 期,第 24—28 页;史树青:《从娄叡墓壁画看北齐画家手笔》,《文物》1983 年第 10 期,第 29—30 页;谢稚柳:《北齐娄睿墓壁画与莫高窟隋唐之际画风》,《文物》1985 年第 7 期,第 1—2 页;金维诺:《曹家样与杨子华风格》,《美术研究》1984 年第 1 期,第 37—53 页。

丧葬仪式来理解壁画,又要注重对图像本体的分析;第三,要重视绘画主题与形式内在的关联,而不能将二者分割开来孤立地加以讨论。

一

墓葬壁画不是娄叡墓建造者全新的发明,而是对于一种艺术传统的继承与发展,因此,应首先将其放置在一个长时段的结构中来观察。

据目前的材料可知,壁画墓最早流行于两汉时期。其墓主多属社会中层,除在墓中绘制彩绘壁画,还装饰以画像石和画像砖。画像主题与布局虽有规律可寻,但未形成严格的制度。与已发掘汉墓总量相比,这些墓葬所占比例并不大。随着东汉王朝的崩溃,壁画墓在中原式微,只在河西走廊和辽东半岛等地的魏晋十六国墓有其余绪。

北魏定都平城后,壁画墓逐步复苏。近年来在山西大同发现带壁画的北魏墓约 20 座,壁画见于墓壁和葬具①。年代较早的墓例是太延元年(435)沙岭 7 号墓,墓主为任侍中、平西大将军等职的破多罗氏父母②。该墓单室,墓顶已毁,正壁绘墓主夫妇正面坐像,左壁绘宴饮、庖厨,右壁绘墓主车马出行③,前壁墓门左右各绘一武士。甬道两侧绘武士和镇墓神怪,顶部绘伏羲、女娲。该墓以墓主像为中心的对称式布局,与墓室建筑结构十分契合,这种布局形式被以大同马辛庄和平二年(461)梁拔胡夫妇墓和云波里路墓为代表的年代略晚的墓葬所继承④,也影响到同时期葬具的装饰,如大同太安四年(458)解兴石堂⑤、大同智家堡石椁⑥,都绘有以墓主像为中心对称分布的画像⑦。

平城壁画许多元素见于汉晋墓葬⑧,但考虑到魏晋时期汉地壁画墓传统的中断,其传播的中介只能间接地追溯到西北和东北地区,而更应该纳入我们视野的,是同时期平城佛教艺术的空间与图像结构。北魏道武帝时,道人统法果宣称拜天子即是礼佛,试图在理论上建立宗教与世俗权力的联系⑨。永兴元年(409)明元帝即位后,“京邑四方,建立图像”⑩。经太武帝短暂的灭佛,兴光元年(454)文成帝践极,又在平城五级大寺“为太祖已下五帝,铸释迦立像五”⑪,和平初(460)任用沙门统昙曜于京城西武州塞开窟五所⑫,造像风潮达到高峰。汉地素无大规模的偶像崇拜传统,这些在平城内外建立的寺塔和佛像,必然会极大地影响人们对于灵魂世界的认识与想象。五级大寺、昙曜五窟造像,以及云冈二期的双

---

① 韦正:《将毋同——魏晋南北朝图像与历史》,上海:上海古籍出版社 2019 年版,第 119—138 页。

② 大同市考古研究所:《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》,《文物》2006 年第 10 期,第 4—24 页。

③ 所谓左右,是以由墓内面向墓外而计。下同。

④ 张庆捷:《大同南郊北魏墓考古新发现》,国家文物局主编:《2009 中国重要考古发现》,北京:文物出版社 2010 年版,第 106—111 页;大同市考古研究所:《山西大同云波里路北魏壁画墓发掘简报》,《文物》2011 年第 12 期,第 13—25 页。

⑤ 张庆捷:《北魏石堂棺床与附属壁画文字——以新发现解兴石堂为例探讨葬俗文化的变迁》,北京大学中国考古学研究中心编:《两个世界的徘徊——中古时期丧葬观念风俗与礼仪制度学术研讨会论文集》,北京:科学出版社 2016 年版,第 234—247 页。

⑥ 王银田、刘俊喜:《大同智家堡北魏墓石椁壁画》,《文物》2001 年第 7 期,第 40—51 页。

⑦ 综合讨论见李梅田:《葬之以礼——魏晋南北朝丧葬礼俗与文化变迁》,上海:上海古籍出版社 2021 年版,第 151—168 页。

⑧ 倪润安:《北魏平城时代平城地区墓葬文化的来源》,《首都师范大学学报(社会科学版)》2011 年第 6 期,第 26—34 页;韦正:《将毋同——魏晋南北朝图像与历史》,第 139—159 页。

⑨ 《魏书·释老志》,北京:中华书局 1974 年版,第 3031 页。

⑩ 《魏书·释老志》,第 3030 页。

⑪ 《魏书·释老志》,第 3036 页。

⑫ 《魏书·释老志》,第 3037 页。

窟,皆对应着皇帝与太后,反过来,民间对逝者形象的塑造也会受到佛教造像的影响。大同皇兴三年(469)邢合姜石椁彩绘 14 尊佛、供养人及飞天①,特别是其北壁正中大龛内的释迦、多宝双像,仿佛墓主夫妇的化身,在墓葬内建立起佛像与世俗人物的对应关系。但是,墓葬语境又使得佛教与中国传统生死观念的冲突极为明显,因此,将佛像生硬地植入墓葬的方式难以得到普及。与之不同,沙岭 7 号墓将墓主正面像置于墓室正壁的做法,则是比照佛教艺术建立的一种同构的图像体系。以这些图像所装点的墓葬在结构和意象上暗含着与佛教艺术的联系,但其功能仍是安葬死者的遗骸,即使壁画中偶见一些佛教艺术的母题,如莲花、佛塔,或者神王样貌的守护者,墓葬的主角依然是死者,而不是佛教神明。一个微妙的变化是,正面墓主像的确立与流行,使得遗体在墓葬中的核心地位被弱化,这种趋势在后来的墓葬中表现得更为明显。

北魏洛阳时代的壁画墓发现不多,但可知此时高等级大墓开始使用壁画,一些石葬具上也装饰风格精妙的线刻画像。东魏、北齐壁画墓材料较丰富,反映出一种比较稳定的图像规制趋于成熟②,其中壁画保存较完整的太原王家峰北齐武平二年(571)司空、武安王徐显秀墓是最具代表性的墓例③。该墓坐北朝南,为带长斜坡墓道的单室墓,满布在墓室、墓门、甬道、过洞和墓道等部位的壁画,构成一个内外双向通连的图像系统。由内而外来看,墓室正壁延续平城传统,绘墓主夫妇端坐于帷帐内,两侧绘侍从、乐工和伞扇仪仗。牛车与鞍马并置于两侧壁,强化了平行与对称关系,而平城时期庖厨等主题则被排除在这个系统外。仪仗经过牛车与鞍马延续到南壁和墓门两侧,接下来再由墓门两侧、甬道,扩展到过洞、天井和长斜坡墓道两壁,迤逦为数十人组成的阵列。墓道北壁照墙上彩绘的门楼面向墓外,意味着深埋在地下的墓室是死者生前宅室的一个镜像。墓室顶部绘天象,四壁上部的神兽、莲花蔓延到甬道顶部、门扉和门额,并隔着墓道两壁的角吹仪仗,与墓道外端两壁的神兽呼应。

封存于地下的星空,以及神兽和莲花,都说明墓葬是一个神圣空间,整套壁画与其说是死者生平和事功的复制与重述,倒不如说塑造了其灵魂的形状。但这个空间并未与世俗世界绝然分离。由外而内反向来看,该墓的第一部分便是墓道。墓道壁画只在葬礼中有实际意义;葬礼结束后,墓门封闭,墓道即被回填。墓道壁画预设的观者,是参加葬礼的人们,特别是经由墓道进入墓室的送葬者。他们穿过狭窄的过洞、甬道和墓门,便进入第二部分,即相对隐秘的墓室。棺床位于墓室右壁之下,两侧壁所绘鞍马、牛车是墓主出行设施,从属于正壁的墓主像,与棺床、尸柩在视觉、意义和仪式上都不构成关联。正面墓主像是一种开放模式,其目光向外,如同寺院、石窟中的佛像那样,期待着迎面而来的礼拜者。从墓道进入墓室的人们步步加虔,就像沿着城市中轴线或衙署门前的大道进入宫殿府邸。安置好死者的尸柩,并不意味着万事大吉,因为他们无论如何不能回避正壁上墓主的容颜。没有任何文献可以支持我们复原仪式的细节,但可以肯定的是,汉代壁画墓所见内部多个墓室彼此连属,自洽而闭合的叙事体系被彻底抛弃,北齐壁画墓不再是一个围绕死者遗体展开的系统,而是凭借着墓室内外强烈的连续性,构成一个层次分明、更具展示性的礼仪空间。

日益丰富的考古材料证明,这套规制有着较强的约束力,特别是在都城邺城和并州地区。不同身份的死者所配备的墓室、墓道尺寸有显著的差别,壁画中仪仗规模也是制度的直接反映。同时期的娄叡墓从总体上来说,也在这个系统之中。

---

① 大同市考古所:《山西大同仝家湾北魏邢合姜墓石椁调查简报》,《文物》2022 年第 1 期,第 18—34 页。

② 杨泓:《南北朝墓的壁画和拼镶砖画》,中国社会科学院考古研究所编著:《中国考古学论丛——中国社会科学院考古研究所建所 40 年纪念》,北京:文物出版社 1993 年版,第 429—437 页;郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》(增订版),北京:文物出版社 2016 年版,第 162—188 页。

③ 山西省考古研究所、太原市文物考古研究所:《太原北齐徐显秀墓发掘简报》,《文物》2003 年第 10 期,第 4—40 页、封面、封二、封底。

二

上文的讨论目标在于避免对娄叡墓做孤立的、过度的解释,但却是一种后见之明,沙岭 7 号墓的建设者无法预知后世墓葬的变化,娄叡墓壁画的作者也无缘见到平城时期的壁画。画工有时意图明确地遵循制度和习俗,有时则行而不著,习焉不察,有时还刻意对传统加以损益,以展现其独有的创造力。考虑到最后一种情况,我们还须分析娄叡墓壁画作为一个特别案例所包含的问题。

娄叡墓也是带长斜坡墓道的单室墓,坐北朝南,其壁画与徐显秀墓所代表的规制有同有异。墓室内的壁画与规制大致相合:正壁绘墓主夫妇坐像,左右两壁绘鞍马、牛车,墓顶绘天象,甬道绘各种仪卫,略有差异的是墓顶和四壁交接处绘有十二生肖、雷公等。变化最大的是墓道部分。墓道北端接近甬道处坍塌,但其余壁画大部保存较好。墓道左右壁均按水平方向分为三栏(图 2),左壁上栏和中栏绘由外向内行进的步卒、马群、驼队、细犬,人多步行;右壁上栏和中栏绘由内向外行进的驼队、骑吏、鞍马,人多骑马。发掘报告根据驼马行列方向的不同,分别将左右壁上、中栏的壁画命名为“回归图”和“出行图”。两壁下栏皆绘鼓吹、仪仗和鞍马等,与徐显秀墓墓道、过洞两侧的壁画相近。

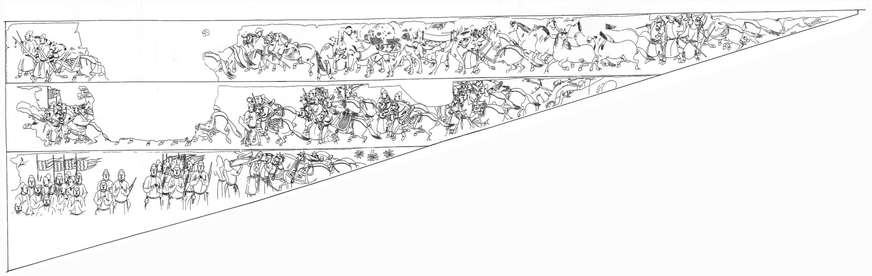

图 2　太原北齐娄叡墓墓道左壁壁画

以下重点讨论最富特色的墓道壁画。据目前材料看,在墓道内大规模绘制壁画是从东魏、北齐开始的,除了与墓葬等级提高有关,还意味着原来在墓室内部展开的礼仪结构进一步向墓外扩展,最终墓道壁画远胜于墓室内壁画的面积。壁画与墓道的结合方式大致分两种,分别以娄叡墓和徐显秀为代表。

娄叡墓的墓道长 22.3 米,坡度 15°,最深处 13 米,上口宽 3.55 米,两壁由上而下每层内收 0.1 至 0.12 米,底宽 2.8 米。每层壁面高 1.5 米至 1.7 米,与常人身高相近。壁面抹草拌泥和白灰,壁画绘于白灰表面。墓道逐层内收的做法可追溯到汉魏时期规模较大的墓葬①,其用意只是为了施工方便和避免塌方。画面水平分栏可以高效地利用壁面,是早期墓葬壁画常见的方式,应源于地上建筑的装饰。娄叡墓实际上是将墓道逐层内收的结构和分栏绘画两种传统结合了起来。

娄叡墓墓道最便捷的施工方式是挖土、取土的工人与画工轮流作业,挖土、取土者完成一层后,画工随即进入现场绘制壁画。只要二者密切配合,便可获得效率的最大化。相反,如果全部挖到底再绘画,绘高处壁画就必须搭脚手架或梯子,而同一层壁画也难以完好地控制其总体布局。

与娄叡墓不同,徐显秀墓的墓道两壁不分栏,上下一体,所绘神兽和仪仗沿墓道斜坡自外而内、由高而低排列。这代表着一个更具有普遍性的类型,与之类似的还有河北磁县大冢营村东魏武定八年(550)茹茹公主闾叱地连墓和磁县湾漳北齐墓②。湾漳墓规模宏大,可能是文宣帝高洋乾明元年(560)所葬的武宁陵,其墓道长 37 米(图 3),两壁前端绘青龙、白虎,其后下部绘各由 53 人组成的仪仗队列,末

---

① 耿朔:《洛阳地区魏晋墓葬形制研究》,北京大学中国考古学研究中心编:《两个世界的徘徊——中古时期丧葬观念风俗与礼仪制度学术研讨会论文集》,第 37—58 页。

② 磁县文化馆:《河北磁县东魏茹茹公主墓发掘简报》,《文物》1984 年第 4 期,第 1—9 页,彩版壹,图版壹—伍;中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所:《磁县湾漳北朝壁画墓》,北京:科学出版社 2003 年版。

段仪仗人物身后绘廊屋,上部绘各种神禽异兽、莲花、忍冬、流云等,地面绘莲花、忍冬等图案,照墙绘正面朱雀和怪兽。墓道上口宽 3.88 米,底宽 3.36 米至 3.62 米,上下差别较小,其营造技术与娄叡墓全然不同:先挖出有斜坡的长圆形大坑,再用土坯垒砌两侧墙壁,在土坑壁与土坯墙之间填土夯实。土坯墙内侧抹草拌泥和白灰,形成平整的壁面,壁画绘于白灰面上。画工站在坡道上工作,大规模的仪仗人物沿着坡道内外展开,彼此联系紧密,整体性极强。墓道口两壁的青龙、白虎分别长 416 厘米、446 厘米,也是画工站在坡道上绘制的。人物手中仪仗竖直的长线,需要搭建脚手架或立梯子以相辅助,高层的祥禽瑞兽更是如此。画工没有必要费工费材地搭"满堂红"式脚手架,只需搭建宽度有限的架木或梯子,并根据需要随时移动。他们在架木或梯子上活动范围有限,高处禽兽宽 134.8 厘米至 220 厘米,正是画工手臂可及的范围。因为绘制方式不同,祥禽瑞兽与下部的仪仗相比,显得十分松散。徐显秀墓的墓道直接从地面开挖,墓壁经过细致的整平,湾漳墓所见复杂的建筑程序被大大简化,壁画的绘制则继续沿用湾漳墓的模式。

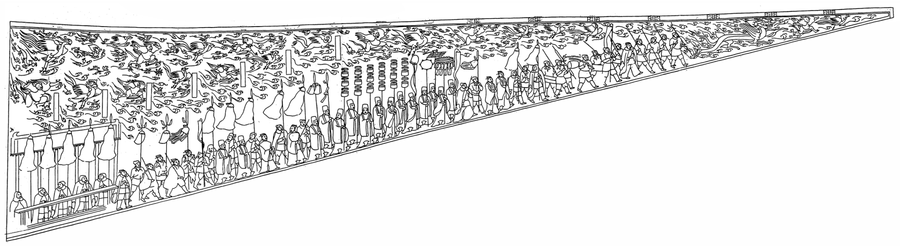

图 3　磁县湾漳北齐墓墓道左壁壁画

这种上下一体的墓道壁画与仪式保持着有机的关联,十分合理。当送葬队伍行至湾漳墓墓道口时,便可望见照墙上巨大的正面朱雀,朱雀和墓道两侧的青龙、白虎,以及两壁上部的神禽异兽,皆处于同一条水平线上,构成地上地下独特的边界。地面上的莲花图案是对地毯的模拟。运送灵柩的人们目光逐一扫过两壁沿着长斜坡道肃立的仪仗人像,这 106 人的仪卫行列,是对于地面卤簿的延续,也是地上和地下的过渡和链接①。

虽然娄叡墓的墓道结构和壁画布列方式结合紧密,但横向分栏的壁画与送葬者的视线并不能完美地呼应,沿着斜坡墓道步步深入的送葬者,难以看清水平排列的每一栏远端的画面。这种水平分栏的墓例并不多,娄叡墓可能代表着北朝壁画墓的一个"子系统",而山西忻州九原岗墓以土坯筑造的逐层内收的墓道和水平分栏的壁画,则是上述两种类型的结合②。

在讨论了壁画和墓道结构、施工技术、丧葬仪式的关系之后,我们再来重新检讨壁画与名家画风的关系问题。利用画稿绘制寺观壁画,是十分普遍的现象,如敦煌藏经洞就曾发现作为画稿的"白画"和带有针孔的"粉本"③。宋元时期的白描手卷《朝元仙仗图》也被看作壁画的"副本小样"④。李清泉曾

① 巫鸿:《地上于地下之间——对于"墓葬"含义的反思》,巫鸿、朱青生、郑岩主编:《古代墓葬美术研究》,第 5 辑,长沙:湖南美术出版社 2017 年版,第 34—51 页。

② 山西省考古研究所、忻州市文物管理处:《山西忻州市九原岗北朝壁画墓》,《考古》2015 年第 7 期,第 51—74 页。

③ 有关研究成果较多,新近的研究见 Sarah E. Fraser, *Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia*, 618—960, Stanford, CA, Stanford University Press, 2004;沙武田:《敦煌画稿研究》,北京:中央编译出版社 2007 年版。

④ 徐邦达:《从壁画副本小样说到两卷宋画——朝元仙仗图》,《文物参考资料》1956 年第 2 期,第 57—58 页。

对河北宣化辽墓壁画的粉本问题作过细致的研究①,南北朝墓葬的情况应不例外。南朝谢赫称赞画家戴逵“善图圣贤,百工所范”②。研究者普遍认为,江苏南京西善桥宫山南朝大墓竹林七贤与荣启期砖画的底本,出自名画家之手,这组画像在多座墓葬中不断复制,说明其画稿在当时已被视作经典③。

与南朝的情况一样,娄叡墓的墓道壁画也应有稿本所依。壁画横向展开的结构与手卷画幅十分相似,说明其稿本很可能为手卷形式。墓道宽度有限,在现场的任何位置都无法获得发掘报告线图所显示的一览无余的视觉效果,但画家可以首先在画稿上完美地控制物象的大小和节奏。稿本可能是为墓道壁画专门设计的,但即便如此,画稿仍有与墓道结构不匹配的地方。在墓道各层画面与斜坡各个交汇处,马腿并未完整地画出来,很可能在手卷上绘制的画稿,并未充分考虑到这些细部的结构。更值得注意的是,两壁一出一入的驼马队列实际上皆是从右向左推进,而这也正是手卷绘制和展开的方向。这种双向布局早在汉代墓室中就已经出现④,而手卷式画稿的采用,无疑为之增加了更为有效的技术支持。

娄叡墓壁画上留有用竹签之类硬笔起稿的痕迹,如人物头部只画一圆圈,以确定其大体位置。起稿是将手卷式画稿临摹到墙壁上的第一步,画工在此基础上加以深化,以求与原稿相一致。没有任何直接的文献材料支持杨子华与娄叡墓壁画的联系,但如果上述分析成立,那么画稿便成为联系著名画家和墓葬的中介,像杨子华或其门下的某位丹青高手就可以参与画稿的创作,而不必亲临墓内作画。

除了创作画稿者,临摹者的技术水平也直接影响壁画的质量。忻州九原岗墓墓道上部的壁画应是借助脚手架绘制的,但其水平分栏的构图也为手卷式稿本的使用提供了方便。该墓的墓道壁画内容丰富,整体节奏极好,但物象线条窳弱,人物比例失度,很可能是一位水平不高的画工,使用一套高妙的画稿进行临摹的结果。徐显秀墓、湾漳墓的壁画则更像是一些高明的画工直接在现场创作而成。但即使像湾漳墓这样最高等级的墓葬,可能因为没有借助更好的画稿,其壁画也达不到娄叡墓那样的水准。

三

每一种研究方法都有其局限,如果我们单一地强调壁画与仪式的关系,就难以进入图像内部。当画工在娄叡墓的墓道内作画时,他们脚下只是一个临时性工作面,仪式空间尚未创建完成;那些绘制画稿的名家更是远离现场,他们或不时地想象一下壁画所在的环境,更多的时候则沉浸在图像世界中。认识到这一点,我们就可以随着壁画作者的目光和笔触,返回到绘画本体。以下试图从两个层面来探讨娄叡墓墓道的画作,第一个层面可称作“远观”,即考察其总体构图;第二个层面可称作“近观”,即分析作品的细节⑤。我们还须借助与其他相关作品的比较,以更为准确地把握娄叡墓壁画的特征。

我们先采取“远观”的方式来讨论壁画的“位置经营”。根据发掘报告发表的线图测算,壁画中步行人物高度大约 1.1 米。壁画每一层分别设定一条视平线,略高于画中人的头顶,同一层的人物、马、骆驼略作俯视的角度,远近遮挡、穿插,三层画像主题统一,但却是三个互不相属的独立画面,也可以看作一个长卷的断裁、转行与延续。并不排除现场有的观者将两壁由下而上的三层,理解为由内而外展开的六列人马,但我们无法证明如此美妙的联想属于接受者的错觉,还是画家的预设。

---

① 李清泉:《粉本——从宣化辽墓壁画看古代画工的工作模式》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2004 年第 1 期,第 36—39 页。

② 张彦远撰,许逸民校笺:《历代名画记校笺》卷五,北京:中华书局 2021 年版,第 411 页。

③ 郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》(增订版),第 300—311 页;耿朔:《层累的图像——南朝艺术与拼砌砖画》,北京:人民美术出版社 2020 年版。

④ 霍巍、齐广:《四川地区汉代画像砖的排列、组合与意义》,《考古》2022 年第 4 期,第 90—103 页。

⑤ 本文将画面中队列行进的方向称作“前”,相反的方向称作“后”;将形象接近观者的部分称作“近”,远离观者的部分称作“远”。“远”和“近”是对画面内部结构关系的描述,而所谓“远观”和“近观”,强调的是我们作为观察者与作品的距离关系。

分层排列的车马出行壁画较早的一个例子,见于河北安平逯家庄东汉熹平五年(176)墓中室①。这是一个覆盖于四壁的大场面,由 82 乘车和众多人物组成,车马前后逐一平列,形态几乎完全相同,“重复”作为主要的视觉语言,营造出整齐划一的节奏感。沙岭 7 号墓右壁的出行图不分层,视平线设定极高,以鸟瞰的角度清晰地呈现出人物、车马的排布方式。与这几种构图不同,娄叡墓壁画不注重表现队列的结构,甚至故意打破整齐感,通过人物、鞍马、骆驼前后疏密变化,远近遮挡叠压,追求错综参差、纷纭杂沓的视觉效果,其空间关系更为复杂,对画家也有着更高的要求。

九原岗墓的墓道两壁四层画像分别表现不同的主题,以左壁为例:第一层为仙人和祥禽瑞兽,可理解为仙界;第二层接近甬道处绘山林狩猎,接近墓道口处绘人物和鞍马,其背景为郊野;第三、四层为步卒仪仗等,是更切近葬礼现场的内容。这些画面虽在意义上有其逻辑,但在视觉上缺乏整体感。该墓仪仗行列中人物面容、姿势、服饰的细节也有一定的变化,但彼此间距一致,只按照行进方向构成前后关系,缺少对于远近关系的处理,难免单调。与之相比较,娄叡墓的画面在题材和形式上更为统一,细节丰富,期待着观众细致、耐心的观看。

《隋书·经籍志二》记有“《晋卤簿图》一卷、《卤簿仪》二卷、《陈卤簿图》一卷、《齐卤簿仪》一卷”②,《历代名画记》卷三“述古之秘画珍图”记:“诸卤簿图(不备录,篇目至多。)……大驾卤簿图(三)。”③周一良指出:“绘制出行卤簿之图画,以自炫耀,南北朝以后成为风气……”④这类表现仪卫扈从的卤簿图泛滥,恐不拘泥于制度性的伞扇鼓吹,也会包含更多踵事增华的细节。从娄叡墓墓道第三层延伸到甬道内的鼓吹、执旗和斑剑的人物,连同墓门内外肃立的门吏,以及墓室两壁的牛车、鞍马等,属于较严格意义上的卤簿,而墓道第一、二层出行和回归的行列,则为之增添了狩猎、货运等内容,可知这一时期卤簿图资源之丰富。画家对于这些细节的刻画每每令观者赞叹,需以“近观”的方式加以细读。我只选取其中几个“样本”,以观画家匠心之所在。

第一个例子位于左壁上层中段,是一组驮载货物的骆驼(发掘报告编号为“画 10”)(图 4)。画面自近而远可分作三个层次,位于近处的一匹骆驼形体最为完整,其前方有一胡人转身整理缰绳,而骆驼温顺地低头与之配合。第二个层次前部的骆驼露出头、颈和前肢,头昂起,前方有另一胡人牵引,其后肢之所在难以遽断。这一层次后部的一匹骆驼头隐于货物之间,只有身躯和四肢较清晰。第三个层次是远端的一匹骆驼,其头部隐约可见,四肢尚可从驼腿的“丛林”中提取出来,但似乎又穿插到了比第二层前部骆驼更近的位置。在交错的驼蹄间至少还可看到五只脚,人身则隐于高大的骆驼和沉重的货物之间。另有三只信笔勾画的驼蹄不知所属。我对照原作,发现远处中部一人前方的足被误画成了一只驼蹄。

实际上,这里所使用的分析方法是相当极端的,如果观察原作或者一幅彩色照片,则上述的“错误”全都隐而不彰。姿态、角度各不相同的多匹骆驼彼此映衬,相互说明,仿佛将同一匹骆驼行走时不同瞬间的截图叠加在了一起,是对动物形体结构和运动全方位的展现。画家既追求造型的精准,也注重营造氛围,画面中有序与无序、有法与无法并行不悖,以有序、有法显示画家超凡的控制力,以无序、无法呈现其自由与从容。

左壁上层编号“画 12”的部分是七匹未备鞍具的小跑的马,画家同样以匀称而富有弹性的线条表现出各种复杂的变化关系。此外,其色彩的使用也十分讲究,除了按照“随类赋彩”的原则区分不同马匹的毛色,还以“染高不染低”的方式,塑造马的形体结构。

再看墓道右壁中层中部编号为“画 18”的一段(图 5,此图见本期封三)。这是一组手执旌旗的骑吏,旗

① 河北省文物研究所:《安平东汉壁画墓》,北京:文物出版社 1990 年版,第 25—26 页。

② 《隋书》(点校本二十四史修订本),北京:中华书局 2019 年版,第 1099 页。

③ 张彦远撰,许逸民校笺:《历代名画记校笺》,第 276 页。

④ 周一良:《魏晋南北朝史札记》,北京:中华书局 1985 年版,第 165 页。

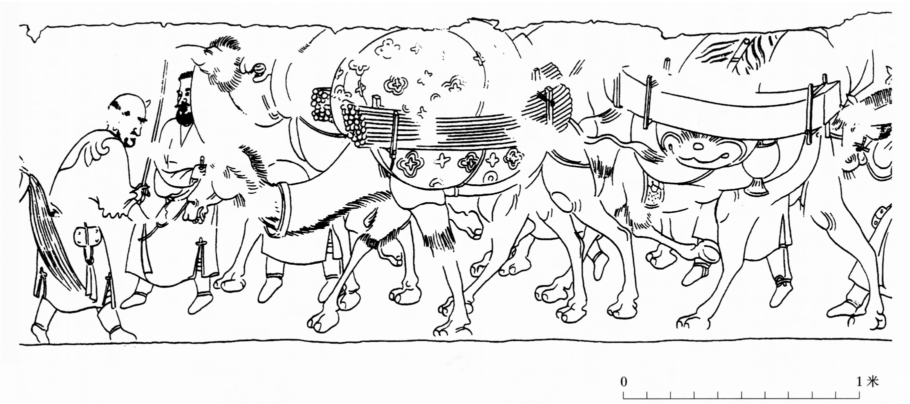

图 4　太原北齐娄叡墓“画 10”

子在画面中不完整,说明画家对于表现仪仗制度并无兴趣,这与湾漳墓、徐显秀墓的情况有相当大的差别。画面最近处的一匹马形态完整,配有鞍具,但背上并无骑者,其前方另外两匹鞍马不同程度地被近处的这匹马遮挡;其后可看到另一匹马的臀部和马尾,再远处还有另一条马尾。八名骑吏中只有前方两人明确画出近处踏在马镫上的脚,而其余六人大多只露出上身,有的只能见其头部。对比“画 10”的骆驼,我们就不会再对这种表现方式感到意外。骑吏中有三名转头后顾,最前方的马也向后回首。远处的一人正面看向近处,但其略显呆滞的眼神远不如近处那匹马正面投射来的目光更为引人注目。

在“画 18”前方的“画 17”中,近处的一匹马前肢跃起,昂首嘶鸣,其睁大的眼睛与张开的嘴巴,令人联想到纽约大都会博物馆(Metropolitan Museum of Art)藏传唐人韩幹所绘《照夜白》中的名马,风格的伏脉依稀可见。更值得注意的是,这匹马正在排便,下落的马粪球历历可数。

四

南朝谢赫谈到西晋画家卫协,称“古画皆略,至协始精”①。许多美术史家曾描述过中国绘画史在中古时期产生的一种历史性变化,即绘画从装饰性风格向再现和写实的方向发展,而娄叡墓的发现使得这种变化披图可鉴。对照考古材料来看,如果说凌跨群雄的大艺术家对于这一变化起到了关键作用的话,那么一个重要表现即在于带动了这时期绘画艺术整体性的变革;反过来,那些复数和广义的艺术家及其实践,也成为大艺术家实现其突破必不可少的社会基础。对作品浮泛的赞美是没有实际意义的,我们需要针对上述关于娄叡墓壁画风格的观察,进一步作出历史维度的阐释。

北朝前后不同时期的画风明显具有阶段性,如北魏平城时代壁画中的人物面部浑圆,身材短小,不合比例,画家不重视表现肢体各部分的转折运动;而娄叡墓壁画的人物面部为长蛋形脸,形体修长,结构准确,画家以屈曲绵延的长线表现衣纹的质感,十分精妙。平城壁画既有沙岭 7 号墓先勾线后敷彩的做法,也有类似后世没骨法的画法,即不勾轮廓而直接施色,或者以单色线条勾描②;北齐壁画则是以骨法用笔勾勒墨线,再罩染色彩,建立了风格明确的程序和规范。沙岭 7 号墓所见排列整齐的出行画像是对制度的图解,而娄叡墓壁画的仪卫扈从则是向自然主义转变的新发展,画家力图呈现的是在瞬间捕捉的独特视觉经验,而非普遍的知识和概念。这个时期正是唐人张彦远所说的“中古”,绘画风格表现为展子虔、郑法士之流所代表的“细密精致而臻丽”③。这些变化当然可能与南朝画风的影响,甚至域外画风的再度输入有关,但也必然具有其内部动力,如这一时期特有的绘画观念所起的作用。以下我尝试在

① 张彦远撰,许逸民校笺:《历代名画记校笺》卷五,第 335 页。

② 尹刚:《北魏平城墓葬壁画研究》,太原:山西人民出版社 2022 年版,第 158 页。

③ 张彦远撰,许逸民校笺:《历代名画记校笺》卷一,第 70 页。

这个方面略加分析。

绘画中身体正向的马可上溯到战国时期,汉代也不乏其例①,但马的形体仍不免偏于装饰化,更少见对于目光的刻画。娄叡墓画工采用细腻的笔线和色彩,将这种特殊的图式发挥到极致。如正面的偶像一样,马朝向画外的目光预设了与观众的互动,呼之欲出。唐人段成式记吴道子在长安常乐坊赵景公寺画执炉天女“窃眸欲语”②,杨坦在崇仁坊资圣寺画天女“明睇将瞬”③,虽是针对人物画发论,但也可与娄叡墓壁画的马相对比。另一方面,娄叡墓壁画对第三维度的表现又是富有节制的,虽然人物、动物的远近关系十分精妙,但所有的形象比例一致,不同层列并无明显变化。这并非技术的局限,而是有意为之。纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆(The Nelson-Atkins Museum of Art)所藏北魏孝子棺画像就表现出极度强烈的远近变化,意在挑战画像载体的平面性④。娄叡墓壁画则要保持与墙面的统一,借助墓道特有的空间结构营造微妙精巧的动感,强化整个图像系统内外互动、左右平衡的效果。在这样一种总体格局下,骏马投向画面之外的目光愈发引人注目。段成式谈寺观壁画,常称“风云将逼人,神鬼如脱壁”(吴道子画)⑤、“身若出壁”(尉迟乙僧画)⑥、“势若脱”(皇甫轸画)⑦等,既承认壁面的存在,又强调脱之而出,即是对图像物质载体和视觉风格之间这种张力的描述。

山东滕州龙阳店东汉画像石中有捡马粪的情节,研究者解释为“却走马以粪”,认为其用意在于粉饰太平⑧。但如果过分深究娄叡墓壁画马排粪情节的象征意义,则未免求鱼求剑之失,与马正面投射的目光一样,这个细节也试图如实地刻画骏马的个性,而避免类型化。

张彦远《历代名画记》卷一称“杨(子华)则鞍马人物为胜”⑨,卷八又记子华“尝画马于壁,夜听蹄齧长鸣,如索水草。图龙于素,舒卷辄云气萦集”⑩。这段记载是中古绘画感神通灵观念一个典型的例子,石守谦曾对此有深入的研究,他指出:“艺术上的‘感神通灵’观乃是认为一件成功的艺术作品会具有与神鬼感通的能力,而产生非人力所能致的灵异事迹。”⑪石文所辑文献十分详备,涉及汉魏至唐代诸多著名画家的事迹。感神通灵的前提是逼真的摹拟状物,即所谓“若生”“似活”。山东博兴北齐河清四年(565)《朱昙思等造塔颂》称塔上的装饰“梵圣蛟龙,看之若生,飞禽走兽,瞻疑似活”⑫。敦煌遗书 S.3929V/2《节度押衙知画行都料董保德等建造兰若功德记》:“厥有节度押衙知画行都料董保德等……故得丹青增妙,粉墨希奇。手迹及于僧瑶(繇),笔势邻于曹氏,画蝇如活,佛铺妙越于前贤;邈影如生,圣会雅超于后哲。”⑬在这些对民间作品的赞颂中,“若生”“如生”“如活”成为绘画的普遍理想,而曹不兴误笔成蝇、张僧繇画龙点睛的传说,则是尽人皆知的标杆。在晚唐程修己墓志中,这位画家图写斗鸡胜

---

① 郑岩:《正面的马,背面的马》,《文物天地》2003 年第 9 期,第 52—55 页;缪哲:《汉代的正面骑与背面骑》,《艺术学研究》第一卷,南京:南京大学出版社 2007 年版,第 110—119 页。

② 段成式撰,许逸民校笺:《酉阳杂俎校笺》,北京:中华书局 2015 年版,卷五,第 1793 页。

③ 段成式撰,许逸民校笺:《酉阳杂俎校笺》卷六,第 1925 页。

④ 相关讨论见郑岩《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》,北京:北京大学出版社 2013 年版,第 228 页。

⑤ 段成式撰,许逸民校笺:《酉阳杂俎校笺》卷五,第 1797 页。

⑥ 段成式撰,许逸民校笺:《酉阳杂俎校笺》卷六,第 1873 页。

⑦ 段成式撰,许逸民校笺:《酉阳杂俎校笺》卷六,第 1893 页。

⑧ 蒋英炬:《略论山东汉画像石的农耕图像》,《农业考古》1981 年第 7 期,第 42—49 页。

⑨ 张彦远撰,许逸民校笺:《历代名画记校笺》,第 103 页。

⑩ 张彦远撰,许逸民校笺:《历代名画记校笺》,第 547—548 页。

⑪ 石守谦:《“幹惟画肉不画骨”别解——兼论“感神通灵”观在中国画史上的没落》,《风格与世变——中国绘画十论》,北京:北京大学出版社 2008 年版,第 55—84 页。

⑫ 严可均校辑:《全上古三代秦汉三国六朝文》“全北齐文”卷九,北京:中华书局 1958 年版,第 3876 页。

⑬ 中国社会科学院历史研究所等合编:《英藏敦煌文献(汉文佛经以外部分)》第五卷,成都:四川人民出版社 1994 年版,第 124 页。

者,“而其对因坏笼怒出,击伤其画”;又摹绘唐文宗幸犬,宫中畎犬见者皆俯伏①,显然都是曹魏时徐邈画鱼得獭之类故事的翻版②。唐张鷟《朝野佥载》记张僧繇于润州兴国寺画鹰、鹞以防鸠鸽③,宋人刘道醇《圣朝名画评》载鹰博御座画雉等④,亦如出一辙。这类荒诞不经的故事铭于志石,乃是风气使然,而娄叡墓壁画的整体风格和种种细节,都清晰地指向了这些故事所包含的绘画标准。

钱锺书注意到,妙画通神的故事在各民族历史上所在多有,极具普遍性⑤。如古罗马老普林尼(Pliny the Elder)《博物志》记公元四世纪初的画家宙克西斯(Zeuxis)与帕拉西乌斯(Parrhasius)比赛画技的故事,即以绘画乱真为标准。故事中前者画的葡萄吸引了鸟儿飞来,而后者的 *trompe-l'oeil*(错视画法的)绘画骗过了前者的眼睛⑥。但是,宋人郭若虚对于此类传说不以为然,称:“国初有道士陆希真者,每画花一枝,张于壁间,则游蜂立至,向使边、黄、徐、赵辈措笔,定无来蜂之验,此抑非眩惑取功,沽名乱艺者乎? 至于野人腾壁,美女下墙,禁五彩于水中,起双龙于雾外,皆出方术怪诞,推之画法阙如也,故不录。”⑦顾恺之绘人物,数年不点眼睛,曰“传神写照,正在阿堵之中”⑧,是妇孺皆知的故事,但所反映的也只是晋之后才出现的观念。郭若虚拒斥“术画”,正说明绘画感神通灵观念在宋代大势已去。石守谦认为玄宗开元、天宝,特别是安史之乱之前,是杰出画家有感神通灵事迹最为集中的时段,在中晚唐之后,这一观念随着文人社会地位的上升而衰落。娄叡墓则提供了一个较早的实例,殊为难得。

郭若虚将“术画”归入道士方术,是一个重要的提示。但也许我们不应拘泥于道教,而应从更广泛的意义上理解其宗教特性。肥田路美注意到张僧繇画龙点睛之类的神异传说与唐代佛教变相的联系⑨,颇具启发性。在这个方向上还可以继续深入探讨,如佛教瑞像的种种传说,即强调造像自身超凡的能量。佛教关于偶像,乃至更广义的图像的理解,会影响到道教乃至世俗艺术,观念与图像风格、技法的变化互为表里。宋代儒学复兴,佛教退场,精彩的绘画作品也不再被看作富有宗教魔力,而归因于艺术家自身的创造力。当然,“术画”只是被知识分子从理论层面弃绝,并不能阻碍这个传统在后世宗教艺术和民间艺术的脉络中延续。

娄叡墓壁画如活若生的风格,并不是由墓葬空间决定的,也与仪式无关,画家解衣般礴,沉浸在自己的世界中,向着这个时代至高的绘画标准冲击。这些细节与墓葬结构之间的错位,实质上是画家创造力与壁画功能之间的矛盾,也预示着墓葬壁画这一艺术传统的新阶段即将到来。

娄叡出身外戚,略有军功,曾任右丞相、东安王,官居正一品,《北齐书》记其人“贪纵”“无器干”“纵情财色”“聚敛无厌”“滥杀人”“专行非法”⑩。娄叡墓志 866 字,可补史籍之阙,但多虚辞阿语,与正史所载大相径庭。《北齐书》记其字佛仁,墓志作伏仁,但均未提及他信佛一事。据《续高僧传·僧稠传》

---

① 金维诺:《晚唐画家程修己墓志》,《文物》1963 年第 4 期,第 39—43 页。

② 吴均《续齐谐记》,《汉魏六朝笔记小说大观》,上海:上海古籍出版社 1999 年版,第 1005 页。

③ 李昉等编:《太平广记》,卷二一一,《画二·张僧繇》引《朝野佥载》,北京:中华书局 1961 年版,第 1615 页。现行六卷本《朝野佥载》不见此事。

④ 刘道醇撰,徐声校注:《圣朝名画评/五代名画补遗》,太原:山西教育出版社 2017 年版,第 41、110 页。

⑤ 钱锺书:《管锥编》第二册,北京:中华书局 1979 年版,第 711—718 页。

⑥ 普林尼著,李铁匠译:《自然史》,上海:上海三联书店 2018 年版,第 355 页。

⑦ 郭若虚著,俞剑华注释:《图画见闻志》卷六,上海:上海人民美术出版社 1964 年版,第 157—158 页。

⑧ 刘义庆撰,刘孝标注,杨勇校笺:《世说新语校笺(修订本)》,巧艺第二十一,北京:中华书局 2006 年版,第 646 页。

⑨ 肥田路美:《从梁代画家张僧繇的评价看唐代佛教绘画的性质》,见《云翔瑞像——初唐佛教美术研究》,颜娟英等译,台北:台湾大学出版中心 2018 年版,第 439—440 页。

⑩ 娄叡传于今本《北齐书》重出,一附于《娄昭传》,一见于《外戚传》。《北齐书》,北京:中华书局 1972 年版,第 197、666 页。

可知,娄叡任定州刺史时,曾为僧稠创归戒寺①;又据《灵裕传》,娄叡尊灵裕为戒师,经营安阳宝山寺,叡为施主②,该寺清代出土的《司徒公娄叡华严经碑》上有其夫妇及诸子题名③。这些传世和出土文献重点各异,是史学家研究娄叡其人的基本依据。

研究者很自然会期待墓葬提供这个历史人物更多的信息,遗憾的是,娄叡墓中人骨腐朽严重,只提取了四枚残牙和少量体骨,连性别都难以鉴定。葬具为二层套棺,其内棺长 2.4 米,宽 0.64 米,应为单人棺。墓中不见娄叡夫人墓志,她极有可能出于某种原因未祔葬。墓室正壁所绘娄叡夫妇像,居然无法与尸骨数量对应。如同其肉身的腐朽,这幅画像保存欠佳,据发掘报告中的摹本可见其大致轮廓,却难知其详。对照徐显秀墓、朔州水泉梁墓夫妇像来看,这种画像大同小异,千人一面,并非对其真实容貌的模拟④。墓主威严端庄的面容和身姿是一种理想化的文化形象,服饰、帷帐、屏风、侍从、乐工、车马、仪仗都是对这一形象的修饰,就像佛像遵循“相”“好”等概念一样,“如生”“似活”的标准不适应于这类偶像。葬礼注重的是祭之如在的仪式感,而不是要借助图像,实现与死者的视频通话。

作为一名佛教徒,娄叡死后,其亲旧和官方必定举行诸多宗教活动为之追福,其灵魂的归宿更多寄托于无生无灭、清净常住的佛国世界,而非古老的“黄泉”。墓葬除了在壁画和随葬器物中有一些零星的莲花纹饰外,宗教色彩大大弱化。在传统生死观所受冲击之下,这个原本私密封闭的地下室宅,成为一个具有表演性的场所,只有仪式的程序、墓葬的规模、壁画的质量对应着娄叡生前不俗的身份,而墓道这个更加开放的空间,同时成为艺术家炫技的特殊舞台,也使今人有幸得见传世卷轴所无法传达的中古绘画的真实形状。

Rethinking of Lou Rui's Tomb Murals from the Northern Qi State

Zheng Yan

(*School of Arts*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Lou Rui's (娄叡) tomb murals from the Northern Qi State (北齐), which were found in Taiyuan (太原), Shanxi Province (山西), were rooted in a new pictorial system that budded during the Pingcheng Period (平城, 398-494) of the Northern Wei State (北魏), and they were charged with artistic peculiarity. These tomb murals are of important value to the exploration of the possibility and concrete methods of the integration of art archaeological studies with the writing of traditional painting history. From the special structure of the tomb passage, this paper constructs the murals' construction process and thus establishes the connection between the renowned artists' sketches and tomb murals. From the style of Lou Rui's tomb murals, we can see the specific demonstration of the painting concept of "perceiving the divine and communicating with the spirit" (感神通灵) in Chinese art practice, and further observe and understand how Buddhism helped to shape Chinese medieval art.

Key words: Lou Rui's Tomb (娄叡墓); tomb mural of Northern Qi; Yang Zihua (杨子华); mural sketch; psychic painting

(责任编辑　郑　园)

① 道宣撰,郭绍林点校:《续高僧传》卷十六,北京:中华书局 2014 年版,第 575 页。

② 道宣撰,郭绍林点校:《续高僧传》卷九,第 312 页。

③ 李裕群:《灵泉寺北齐娄睿〈华严经碑〉研究》,《考古学报》2012 年第 1 期,第 63—82 页,图版壹—陆。

④ 郑岩:《北齐徐显秀墓墓主画像有关问题》,《文物》2003 年第 10 期,第 58—62 页;山西博物院、山西省考古研究所:《山西朔州水泉梁北齐壁画墓发掘报告》,北京:科学出版社 2020 年版。